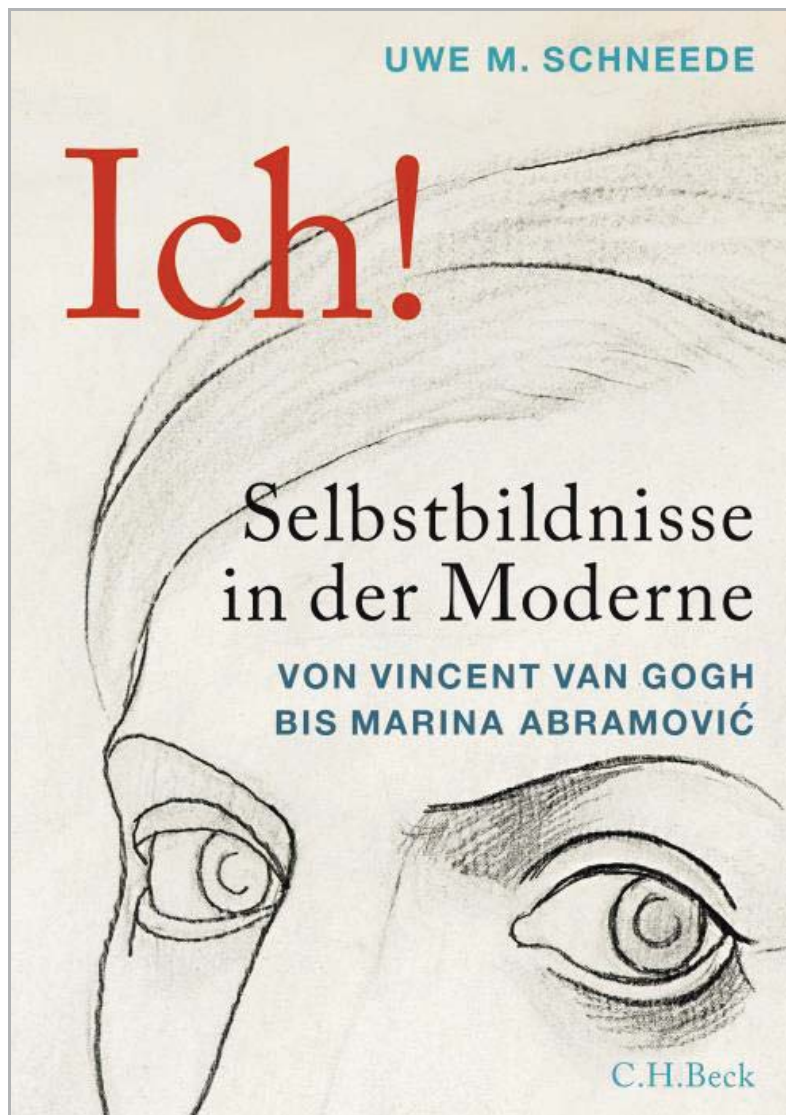


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Uwe M. Schneede**

**Ich!**

Selbstbildnisse in der Moderne

Von Vincent van Gogh bis Marina Abramović

2022. Rund 240 S., mit 90 großteils farbigen Abbildungen

ISBN 978-3-406-78747-8

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/33563339>

© Verlag C.H.Beck oHG, München  
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie können gerne darauf verlinken.

**Das beste und willigste Modell aber  
ist man selbst.**

Lovis Corinth

*Das Erlernen der Malerei, 1908*

Uwe M. Schneede

# ICH!

Selbstbildnisse  
in der Moderne

Von Vincent van Gogh  
bis Marina Abramović

C.H.BECK

Die Drucklegung des Bandes wurde gefördert mit freundlicher Unterstützung  
der Kaldewei Kulturstiftung und der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius.

franz dieter  
und michaela kaldewei  
kulturstiftung

 ZEIT-Stiftung  
Ebelin und Gerd  
Bucerius

Mit 96 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Pablo Picasso, *Selbstbildnis* (Detail), 1919,  
Musée national Picasso, Paris, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022,

Foto: © bpk / RMN – Grand Palais / Mathieu Rabeau

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-406-78747-8



klimaneutral produziert

[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

# Inhalt

|                      |   |
|----------------------|---|
| Einführung . . . . . | 9 |
|----------------------|---|

## Teil I

### Die Neuerer.

#### Von der Verhöhnung zur Anerkennung

17

#### Aufbegehren

|   |    |
|---|----|
| Unter Einfluss. Vincent van Gogh in Paris . . . . .     | 25 |
| Selbstbehauptungen. Vincent van Gogh in Arles . . . . . | 29 |
| «Märtyrer der Malerei.» Paul Gauguin . . . . .          | 39 |

#### Selbstprüfungen

|   |    |
|---|----|
| «In schwierigen Jahren.» Edvard Munch . . . . . | 44 |
| Bestandsaufnahmen. Oskar Kokoschka . . . . .    | 54 |

#### (Sinn-)Bildliche Autobiographien

|   |    |
|---|----|
| Vernehmbare Selbstgespräche. Käthe Kollwitz . . . . .               | 61 |
| Unverblümete Selbstversicherungen. Ferdinand Hodler . . . . .       | 66 |
| Selbstbehauptungen als Künstlerin. Ottilie W. Roederstein . . . . . | 71 |

|   |    |
|---|----|
| Schrittweise Auflösungen. Lovis Corinth . . . . .     | 76 |
| Inbilder des Widerstands. Felix Nussbaum . . . . .    | 83 |
| Bildliches Entschwinden. Helene Schjerfbeck . . . . . | 88 |

### Ich ist auch ein Anderer (oder eine Andere)

|   |     |
|---|-----|
| Das «tolerante» Spiegelbild. Paula Modersohn-Becker . . . . . | 94  |
| Das lädierte Selbst. Ernst Ludwig Kirchner . . . . .          | 103 |
| Selbst in der Zeit. Max Beckmann . . . . .                    | 111 |

### Fremd im Selbst

|   |     |
|---|-----|
| Der performative Körper. Egon Schiele . . . . .       | 124 |
| Öffentlich inszeniertes Selbst. Frida Kahlo . . . . . | 130 |

### Vom augenfälligen zum verkappten Selbstbild

|  |     |
|--|-----|
| Ich, der Künstler. Pablo Picasso . . . . . | 136 |
|--|-----|

## Teil II

### Umstieg in die neuen Medien

#### Das Selbst als Akteur

149

#### Der Künstler als Werk

|  |     |
|--|-----|
| Das katatonisch gesteigerte Ich. Arnulf Rainer . . . . . | 153 |
| Der Körper als Werk. Günter Brus . . . . .               | 158 |
| Selbst Künstler werden. Bruce Nauman . . . . .           | 163 |

## Verwandlungen und Geschlechterfragen

|   |     |
|---|-----|
| Ich als Transformer. Jürgen Klauke . . . . .      | 171 |
| Medial verwandelt. Katharina Sieverding . . . . . | 178 |
| Kritische Verkleidungen. Cindy Sherman . . . . .  | 184 |

## Grenzerfahrungen

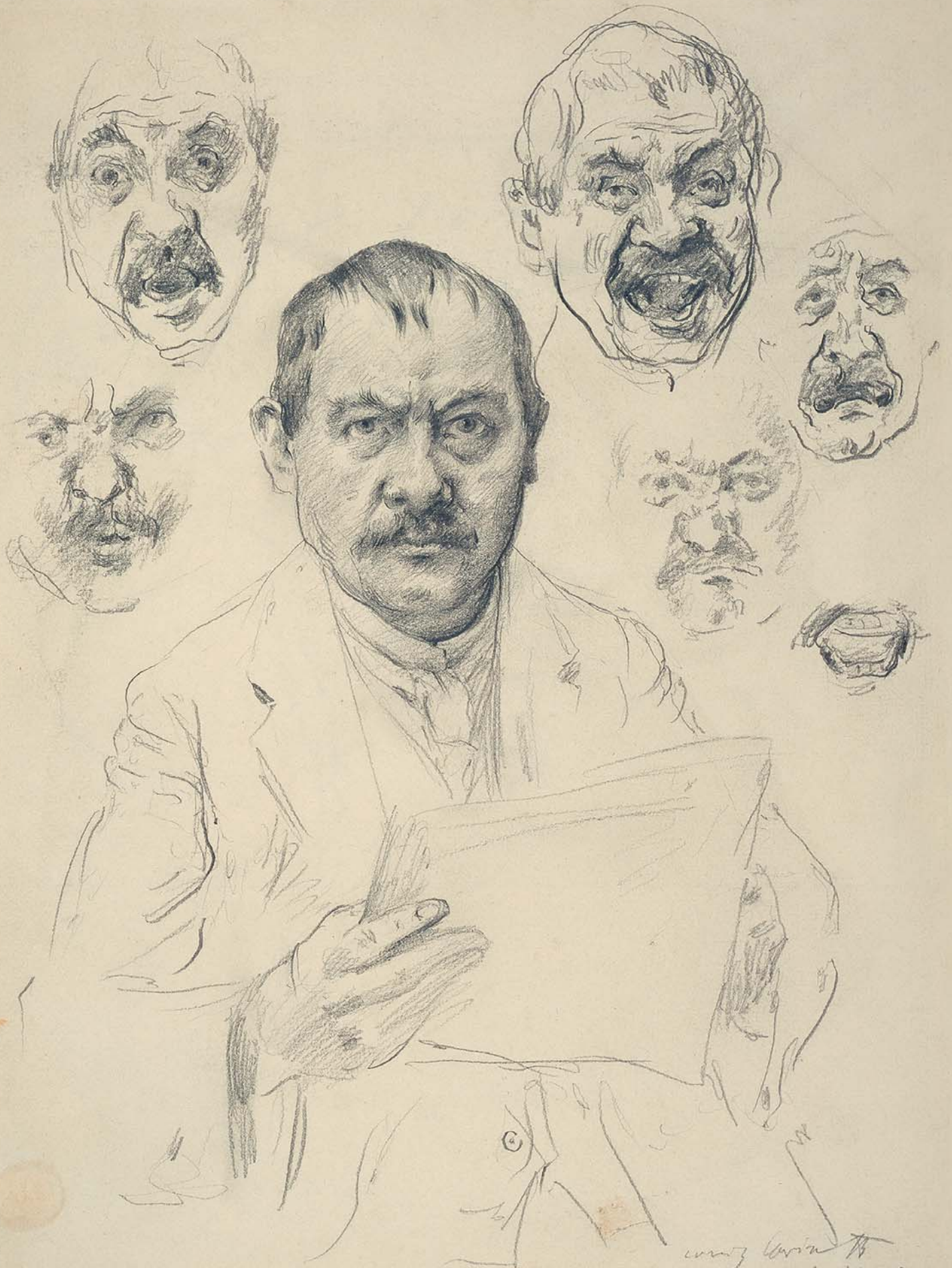
|  |     |
|--|-----|
| Das geschundene Selbst. Marina Abramović . . . . . | 192 |
|--|-----|

## Das besonders kommunikative Selbst

|  |     |
|--|-----|
| Perfektionierte Images. Andy Warhol . . . . .  | 199 |
| Das öffentliche Selbst. Joseph Beuys . . . . . | 207 |

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Schluss . . . . . | 215 |
|-------------------|-----|

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Kurzbiographien . . . . .  | 219 |
| Anmerkungen . . . . .      | 226 |
| Literatur . . . . .        | 231 |
| Bildnachweis . . . . .     | 233 |
| Personenregister . . . . . | 236 |



Wm. Wain  
August 1909

21543



## Einführung

Selbstbildnisse sind keine Erfindung der Moderne. Als autonome Werke kamen sie auf, während sich der humanistische Gedanke von der einzigartigen Persönlichkeit des Menschen ausbildete, also mit der Renaissance. Zumeist begleiteten sie selbstreflexiv das große Werk. In der Moderne jedoch rückte die Gattung in den Mittelpunkt. Nun, im Zeitalter des ausgeprägten Individualismus, gab es kaum einen Künstler, kaum eine Künstlerin, die nicht ihr Selbstbild geschaffen hätten, wieder und wieder, womöglich durch das ganze Leben und Werk hindurch. Sie traten darin als ihre eigenen Schöpfer auf und machten damit sich selbst und ihr Anliegen zum Thema.

Als Modell standen sie jederzeit zur Verfügung, auch im Krankheitsfall, und zwar, wie Edvard Munch einmal formulierte, stets als «hervorragendes Gratismodell».<sup>1</sup> Nichts war den Malern so nahe und bestens bekannt wie das eigene Antlitz im Spiegel, jedoch wollte es noch genauer erkundet sein, konnte auch nach Belieben umgestaltet werden. Oftmals versprach man sich, mit dem eigenen Bild künstlerisch noch einen Schritt voranzukommen. Das Selbstbildnis sei die «ewige Neigung der Künstler», formulierte Arnulf Rainer 1971 in seinem Katalog *Face Farces*, und Katharina Sieverding befand 2021 in einem Interview, das eigene Konterfei sei «eines der grundsätzlichen Statements», die Künstler abgeben könnten, aber, äußerte immerhin Max Beckmann, es sei «wahrscheinlich die größte Herausforderung der Malerei».<sup>2</sup> So lauten einige Stimmen der Produzenten. Und die Deutungen?

Das Selbstbildnis berichtet über die *Person* dessen, der es geschaffen hat, sein Aussehen, das Alter, die gegenwärtige Verfassung. Auch kann es die eigene Person – wie vor allem bei Rembrandt zu sehen – durch Mimik, Gestik und Ausstattung probeweise gründlich verwandeln. In der Moderne wird es darüber

*Lovis Corinth,  
Studien zu einem  
Selbstbildnis, 1909,  
Bleistift,  
34,4 x 25,6 cm,  
Städel Museum,  
Frankfurt a. M.*

hinaus genutzt, um die eigene *künstlerische Position* vor Augen zu führen, denn es bietet in besonderer Weise die Möglichkeit, neue Bildmittel weniger rücksichtsvoll, radikaler einzusetzen als an anderen Personen. Schließlich gibt das Selbstbildnis oft prinzipielle Auskünfte über die künstlerische Haltung und damit Aufschluss über das *Selbstverständnis des Künstlers*. Es kann auch unter aktuellen Aspekten den *Künstler in seiner Zeit* oder gar den *Künstler gegen seine Zeit* zum Vorschein kommen lassen. Im Selbstbildnis der Moderne bündelt sich, was die Künstler oder Künstlerinnen inhaltlich und formal bewegt.

Nicht zuletzt angesichts der allgemeinen ikonographischen Ungebundenheit in der Moderne erwies sich das als Motiv nächstliegende und zudem durch seine Tradition sanktionierte Selbstbildnis als die neue symbolhafte Gattung – vergleichbar dem christlichen Altarbild im Mittelalter, der Landschaft in der Romantik oder dem Historienbild in der Gründerzeit. Denn es bezeugt den Grundzug der Kunst der Moderne: den individuellen Autonomieanspruch. Im Selbstporträt verkörpert sich also programmatisch das Grundwesen der Moderne.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das Selbst gar in zuvor kaum bekannter Weise zur ausschlaggebenden, themensetzenden, handelnden Person. Selbstbildnisse zwischen Vincent van Gogh und Marina Abramović gehören also zwei unterschiedlichen kunsthistorischen Genres an. In der klassischen Moderne meint die Gattung das autonome, selbstreflexive Konterfei des Künstlers oder der Künstlerin, seit den 1960er Jahren wird dagegen der eigene Körper in der Aktion oder in einem abbildenden Medium als künstlerischer Ausdrucksträger eingesetzt: das Selbst nicht mehr als dargestelltes *Motiv*, sondern als medialer *Akteur*.

\*

Eine für die Analyse des Selbstporträts in der Moderne aufschlussreiche Arbeit ist Lovis Corinth's Blatt *Studien zu einem Selbstbildnis* von 1909: Inmitten eine sachliche, fein ausgearbeitete Aufnahme seines Kopfes mit konzentriert-aufmerksamem Blick, dazu angedeutet der Oberkörper, in der Hand ein Zeichenblock, ringsherum aber, skizziert, grimassierende, geisterhaft auftauchende Köpfe, allesamt ebenfalls ihn selbst, den Künstler, wiedergebend.

Die Grimassen mögen vor dem Spiegel gezogen und aufgezeichnet worden sein, als momentane Ausdrucksstudien oder auch für spätere Verfügungen. In- des lassen sich in den Gesichtsverzerrungen deutliche Bezüge zu einzelnen Selbstbildnis-Radierungen von Rembrandt erkennen, in denen der Holländer das Verstellen der eigenen Züge durchprobiert hatte: ein kunsthistorischer Re- flex beim Posieren vor dem Spiegel, mithin für Corinth eine doppelte Quelle: die alte Kunstgeschichte und das aktuelle Spiegelbild. In jedem Fall aber – und das ist ein entscheidender Aspekt – führt der Künstler vor Augen, dass er über viele Ausdrucksmöglichkeiten und damit innere Haltungen verfügt, folglich über verschiedene Ichs jederzeit frei bestimmen kann.

Denn auf diesem Blatt ist der Aufzeichnende von seinen eigenen Kreaturen umgeben, denen er nach Belieben oder Gemütslage mal lachenden oder neugierigen, mal mürrischen oder traurigen, mal historischen oder aktuellen Ausdruck zu geben vermag. Damit macht das Blatt ganz allgemein deutlich, dass ein Selbstbildnis – sei es das sachlich-aufmerksame, sei es das mimisch verzogene – nie die ganze Wahrheit über den Menschen enthält, sondern immer nur eine Facette von vielen anzeigt und so lediglich einer jeweils aktuellen Vorstellung von sich selbst entspricht.

Auch will bedacht sein, dass man, um ein getreues Bild von sich zu erzeugen, zwei Spiegel bräuchte, was meistens unterblieb, die Künstler also in der Regel selbst dann nicht, wenn sie auf Ähnlichkeit aus waren, ein lebensechtes Bild von sich herstellen konnten.

Corinth resümierte in seiner Schrift *Das Erlernen der Malerei*, das Selbst sei das «beste und willigste Modell» und zähle daher «zum bevorzugtesten Studienmittel aller Maler». Von der Vielfalt der individuellen, der gestellten und der verfremdenden Möglichkeiten bei gleichem Ausgangsmotiv lebt die Gattung. Diese spezifische Qualität wird in dem Corinth-Blatt programmatisch ausgeführt.

\*

Man spricht gelegentlich davon, ein Selbstbildnis sei vom Künstler «inszeniert» worden. Das darin enthaltene Urteil, dass es nichtinszenierte und damit wahrere Selbstbildnisse gäbe, trifft jedoch nicht die Sachverhalte. Jedes Selbstporträt ist

«inszeniert» im Sinne von: eigens hergerichtet, ob ähnlich oder bewusst unähnlich, kühl beobachtet, weitaus überzogen oder imaginiert, ob clownesk ausgestattet oder christologisch angemäßt. Stets ist es ein mehr oder minder bewusster Selbstentwurf.

Der Künstler oder die Künstlerin zeigt sich so, wie er oder sie einerseits sich selbst sieht und andererseits von uns verstanden werden will. Von außen betrachtet ist der Entwurf jeweils eine von der Anschauung des Selbst abgeleitete Neufassung, in der verschiedene Vorstellungen zum Ich, zum Künstlersein oder zur Welt zusammenfließen: ein lebhaft ausgestatteter Ideenträger. Selbstentwürfe sind weit über die reine Wiedergabe des Physiognomischen hinausgehende Konstrukte mit je individuellen Botschaften.

Gedeutet werden wollen deshalb die Physiognomie und die Mimik, der Blick und die Gestik, die Körperhaltung und eventuelle Attribute oder Accessoires, denn im Bildnis und so auch im Selbstbildnis sind sie es, die dem individuellen Vorhaben Ausdruck verleihen. Dabei konnten sich die Künstler auf beeindruckende Vorbilder beziehen, am liebsten auf Albrecht Dürer mit seinen Selbstbespiegelungen und den Christus-Andeutungen ebenso wie auf Rembrandts Radierungen mit den vielfachen mimischen Ausdrucksexperimenten.

In der Moderne sind die Bildmittel um neuer Sichtweisen willen zumeist eigensinnig eingesetzt. Insbesondere die Selbstbildnisse beziehen sowohl ihre Berechtigung als auch ihre Überzeugungskraft wesentlich aus dem innovativen Umgang mit dem bildnerischen Instrumentarium, das deshalb gleichermaßen gedeutet werden muss. Schließlich vergegenwärtigt es das jeweilige ästhetische Programm, als wolle, wer sich dargestellt hat, sagen: Seht her, so wie hier vorgeführt, gehe ich grundsätzlich in meiner Kunst vor. Denn Selbstbildnisse sind in der Moderne immer auch ästhetische Stellungnahmen, wenn nicht Bekenntnisse.

*Albrecht Dürer,  
Selbstbildnis als  
Zwanzigjähriger,  
1491/92,  
20,8 x 20,4 cm,  
Universitätsbibliothek  
Erlangen-Nürnberg*

\*

Die Künstler schauen in der Regel, wenn sie sich selbst darstellen, in einen Spiegel, sie sind ihr eigenes, seitenverkehrtes Gegenüber. Der lebendige Blick in den Spiegel wird aber dann gemalt zum fixierten Blick aus dem Bild heraus. Am Ende ist daher die Figur im Bild auf den Betrachter eingerichtet: Der Betrach-



ter blickt auf den ihm fremden, jetzt aber nahegebrachten Selbstbetrachter. Somit ist, wer das Bild anschaut, unmittelbar einbezogen, und sei es voyeuristisch, wenn sich die dargestellte Person betont abwendet.

Der Blick macht auch das Verlangen deutlich, den Dialog mit dem Gegenüber aufzunehmen, mithin als Partner, womöglich als Kompagnon akzeptiert zu werden. Man richtet sich an uns persönlich, mit der Pose und den Nöten, den Ansprüchen, den künstlerischen Neuerungen oder den Reflexionen. Insofern haben Selbstporträts immer auch einen herausfordernden, einen appellativen Charakter.

\*

Eine Übersichtsdarstellung zum Selbstbildnis in der Moderne gibt es trotz der besonderen Bedeutung dieses Bildtypus bisher nicht. Unternimmt man den Versuch, kann man angesichts der Fülle entsprechender Werke nur exemplarisch vorgehen. Hier erwies sich die Konzentration auf diejenigen Arbeiten als notwendig, die allein den Künstler oder die Künstlerin zeigen und eigens als komplexe Selbstbekundung konzipiert sind. Die Porträts mit Begleitfiguren – Modellen, Musen, Freunden oder Kollegen – sind ebenso wie die indirekten Selbstbildnisse – Personifikationen von Gegenständen oder anderen Motiven – jeweils thematisch ganz anders gelagert und bedürfen daher besonderer Behandlung. Das gilt ebenso für plastische Selbstdarstellungen mit ihrem eigenen ästhetischen Kontext wie für Selbstbildnisse, die in größere szenische Zusammenhänge eingebaut sind.

Nur das gemalte Einzelselbstbildnis wird hier deshalb in Betracht gezogen. Weil individuelle Entwicklungen in der Kunst und in der Lebenswirklichkeit, Sprünge, Beharrlichkeiten oder existentielle Wendungen herausgearbeitet werden wollen, wird jeweils auf mehrere, aus unterschiedlichen Lebens- und Schaffensphasen eines Künstlers oder einer Künstlerin stammende Selbstbekundungen eingegangen. Sie waren zuweilen aus einer Überfülle auszuwählen, etwa bei Munch, Hodler, Beckmann oder Kahlo, Rainer oder Sherman.

Weil aber die gesellschaftlichen Umstände (etwa die ausbleibende oder die anschwellende Resonanz auf die neue Kunst) die Konzeption der künstlerischen Reaktionen in den Selbstbildnissen entschieden prägten, ist ihrer Erörterung zum Verständnis eine Übersicht zur Lage der Neuerer im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert vorangestellt.

Bei den Selbstbildnissen geht es dann methodisch darum, ihre jeweiligen individuellen Aufgaben und Funktionen zu ermitteln. Warum entstanden sie? Was wollen sie uns über die äußere Ähnlichkeit hinaus sagen? Was ist ihre ästhetische Absicht? Was offenbaren sie zum Selbstverständnis, und was teilen sie offen oder verborgen über die Haltung des Künstlers über die Kunst und die Welt, das Leben oder gar das Sterben mit?

Einige Stichworte leiten auch den zweiten Teil zur Situation seit den 1960er Jahren ein. Welche Inhalte übermitteln nun die Selbstdarstellungen? Warum ist der eigene Kopf, der eigene Körper zum Hauptakteur geworden? Welche Rolle spielen die abbildenden Medien für den Selbstentwurf?

# Teil I

Die Neuerer





## Von der Verhöhnung zur Anerkennung

### «Geschrei und Gelächter»

Niemand war auf die künstlerische Revolution der Modernen mit ihren individuell geprägten Themen und besonders ihren eigensinnigen Macharten vorbereitet und kaum jemand willens, sich auf ihre Werke einzulassen. Als James Ensor im belgischen Ostende um 1880 mit heute durchaus konventionell anmutenden Interieurs an die Öffentlichkeit zu treten begann, folgte eine hämische Kritik der anderen: «Verrücktheiten», «Gemeinheiten», «Geschmiere», «Augenkrankheit». Darauf reagierte er künstlerisch zunehmend aggressiv. Sein zentrales Bildmotiv wurden grelle Masken aus dem Karneval, dem saisonalen geselligen Vergnügen seiner Ostender Mitbürger. «Diese Masken» schrieb er in einem Brief von Ende 1894/Anfang 1895, «gefielen mir auch, weil sie das Publikum verletzten, das mich so schlecht aufgenommen hatte». Die verzerrten Visagen in starken Farben waren ihm das willkommene Mittel, die Erstarrung des Bürgertums zu geißeln und es damit den Verächtern seiner Kunst bildlich heimzuzahlen.

Da die Neuerer sich nicht an die akademischen Richtlinien hielten, die rundum die Maßstäbe setzten (und die Ensor gern als «Feinde der Erfindung» bezeichnete), fehlte ihnen jeglicher gesellschaftliche Rückhalt. Davon sprechen besonders deutlich ihre Selbstbildnisse.

Überall entrüstete man sich über die Neuerer. Als der 23-jährige Norweger Edvard Munch 1886 in Kristiania (heute Oslo) *Das kranke Kind* schuf, in dem er seinen Schmerz nach dem frühen Tod der Schwester ausformulierte und damit ein gesellschaftliches Tabu brach, hieß es in der Kritik, das Bild sei eine «Narretei», gar eine «Schweinerie», roh ausgeführt und halbfertig, im Delirium ent-

*James Ensor,  
Selbstporträt  
mit Masken  
(Ausschnitt), 1899,  
120 x 80 cm,  
Privatbesitz*

standen, Munch ein Wahnsinniger. «Als ich am Eröffnungstag den Saal betrat», bezeugte Munch, «standen die Menschen dicht gedrängt vor dem Bild. Ich konnte Geschrei und Gelächter hören.»<sup>3</sup>

So ging es auch den anderen. In «Ausrufen und Gelächter» ergoss man sich vor Ferdinand Hodlers Werken; Paul Gauguin berichtete 1890 in einem Brief an den Kollegen Émile Bernard von einer Menschengruppe, «die vor meinen Bildern Krawall macht»; Munch wagte sich 1894 nicht in seine Hamburger Ausstellung, «so hagelten die Beschimpfungen»,<sup>4</sup> und der Kunstkritiker George Rivière, Zeitgenosse der Impressionisten, bezeugte, woran Franz Roh in seinem Buch *Der verkannte Künstler* (1948) erinnerte: «Man tritt vor die Bilder des Herrn Cézanne, um sich das Zwerchfell zu erschüttern.»

Kollegen schreckten ebenfalls nicht zurück. Der Vorsitzende des Vereins Berliner Künstler, der Historienmaler Anton von Werner, der im wilhelminischen Reich in allen Kunstfragen – vor allem beim Kampf gegen die Moderne – maßgeblich war, soll Munchs Werke nach dem Bericht des Bildhauers Max Kruse als «Hohn für die Kunst, als Schweinerei und Gemeinheit» bezeichnet haben.<sup>5</sup> Gemessen an den gängigen, von den Akademien geprägten Normen perfekt geglätteter Oberfläche erschienen die neuen Werke schockierend roh; das mutmaßlich Unfertige wurde als Verstoß gegen festgefügte Regeln geahndet und als böswillige Verletzung von Sitte und Anstand gegeißelt.

Die stehende Rede vom Irresein der Neuerer wirkte sogleich auf sie zurück. Ensor kratzte 1887 selbst in eine Radierplatte: «Ensor est un fou» (Ensor ist ein Irrer), van Gogh lenkte ein: «Ich gedenke, meinen Beruf als Verrückter ebenso gelassen hinzunehmen wie Degas den Beruf als Notar»,<sup>6</sup> und Munch schrieb in den feuerroten Himmel einer seiner Versionen von *Der Schrei*: «kan kun være malet af en gal mand» («kann nur von einem Verrückten gemalt sein»). Van Gogh, der seine eigene Lage genau erkannte und ernüchternd schildern konnte, wusste sich diesen Umstand als eine Folge zu erklären: «Die neuen Maler, einsam und arm, werden wie die Verrückten behandelt, und infolge dieser Behandlung werden sie es tatsächlich, wenigstens, was ihr soziales Leben betrifft» (Brief 514).

So agierten sie in ihrer Arbeit noch konsequenter, radikaler. Was den Zugang des Publikums zu den Werken naturgemäß weiter erschwerte. Nicht nur Ensor wollte mit seinen Bildern das Publikum ausdrücklich verletzen, auch Gauguin

verkündete 1889, er beabsichtige, immer unverständlicher zu werden, und Munch notierte 1891: «Ich fühle, dass ich mich mehr und mehr vom Geschmack des Publikums entferne. Ich fühle, dass ich noch mehr Ärger erregen werde».<sup>7</sup>

Allerdings fanden diese Künstler auch Möglichkeiten der Gegenwehr: künstlerisch, wie sich zeigen wird, mit Hilfe der Selbstbildnisse, die in dieser Situation oft eine zusätzliche inhaltliche Aufladung erfuhren, und kunstbetrieblich durch Vorschläge und Maßnahmen zur Verbesserung ihrer eigenen Lage, und zwar noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

So plante van Gogh 1888 in Paris gemeinsam mit den Freunden Gauguin und Émile Bernard, aber schließlich auch mit denen, die ihn mit ihrem Werk beeindruckt oder die er gar kennengelernt hatte, mit Edgar Degas, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro und Georges Seurat einen Verein derer zu gründen, die vom Kunsthandel nicht akzeptiert wurden. Jeder sollte nach genau durchdachtem Konzept Bilder mit einem bestimmten Wert bereitstellen, und der Direktverkauf könnte dann «das materielle Dasein der Maler» ermöglichen. Doch kam das Prinzip Produzentengalerie bei weitem zu früh.

Gleichzeitig begannen die Künstler, ihre Ausstellungen selbst zu organisieren, gegen die Salons und unabhängig von ihnen. Den Anfang hatte Gustave Courbet gemacht. Zur Weltausstellung 1855 in Paris, in der er sich zu wenig beachtet fand, baute er kurzerhand in zentraler Lage einen Pavillon, in dem er 40 seiner Gemälde zeigte, darunter die Hauptwerke. Zum ersten Mal in der Moderne bestimmte ein Künstler unabhängig den Raum für die Präsentation seiner Kunst, die Werkauswahl, die Hängeweise, die Vermittlung und die Werbung (überall in Paris waren Plakate zu sehen). Man hat diese Manifestation als Anfang der Moderne bezeichnet, weil sich die neue Kunst hier tatsächlich und symbolisch von der alten und ihren Regularien abwandte.

Abgelehnt von den Juries wie von der Kunstkritik, folgte der etwa um eine halbe Generation jüngere Édouard Manet 1867 diesem Beispiel, gleichfalls parallel zu einer Weltausstellung. 1874 präsentierten die französischen Impressionisten im Pariser Atelier des Photographen Nadar selbstständig die erste ihrer acht Ausstellungen. 1887 organisierte van Gogh im *Restaurant du Chalet* an der Avenue de Clichy eine umfangreiche Schau mit Werken seiner Freunde, auch etwa hundert Bildern von ihm selbst. Parallel zur Weltausstellung 1889 führte

Gauguin gemeinsam mit seinem Freund Emile Schuffenecker in der großen Halle des *Grand Café des Beaux Arts* am Champ de Mars, nach seinem Besitzer *Café Volpini* genannt, die fast hundert Werke umfassende, mittlerweile legendäre *Volpini-Ausstellung* durch, die den von ihm, Gauguin, propagierten *Synthétisme* durchsetzen sollte.

Zugleich entstanden die ersten Zusammenschlüsse unabhängiger Künstler. 1883 gehörte Ensor zu den Gründern des Salons der Gruppe *Société des Vingt* (*Les XX*) in Brüssel, ein Jahr später entstand in Paris unter Mithilfe von Seurat, Signac und Redon der *Salon des Indépendants*, Salon der Unabhängigen, in den 1890er Jahren kamen die Sezessionen in München, Wien und Berlin zustande. Sämtlich wurden sie von Künstlern initiiert. Diese unabhängigen Ausstellungen, die bald ihre eigene Kritik, ihr eigenes Publikum und ihren eigenen Markt erzeugten, wurden zu einem unabdingbaren Faktor bei der Durchsetzung der Moderne. Ihren Ursprung hatten sie, als die Künstler es am schwersten hatten.

### Erste Anerkennungen und einsetzender Kunstbetrieb

In Kunstdingen brachte das neue Jahrhundert gleich anfangs eine ungeahnte Dynamik mit sich – und das hatte weitgehende Folgen auch für die Selbstbildnisse. Erste Anzeichen waren die nun einsetzenden Retrospektiven für die kürzlich noch Geächteten. Von Vincent van Gogh präsentierte der Pariser *Salon des Indépendants* 1905 eine Gedächtnisausstellung. Paul Gauguin und Paul Cézanne erhielten 1906 bzw. 1907 posthume, umfassende Retrospektiven im Pariser *Salon d'Automne*. Edvard Munch konnte seinen *Lebensfries* mit 22 Bildern erstmals auf der fünften *Kunstaussstellung der Berliner Secession* 1902 zeigen. Ferdinand Hodler reüssierte 1904 als Ehrengast der *Wiener Secession*. Diese Würdigungen leiteten in der Kunstwelt eine grundlegend neue Bewertung der zuvor umstrittenen Maler ein, vor allem hatten sie sehr starke Wirkungen auf die jüngere Künstlergeneration in Frankreich und in Deutschland, und zwar sowohl künstlerisch als auch im Sinne der Selbstbestimmung.

Was die Neuerer brauchten, um sich über Wasser halten zu können, war ein öffentliches Forum für ihre Kunst. Da aber der alte Kunstbetrieb nicht der ihre war, mussten sie einen neuen erfinden. In einem Begleittext zu seinem Auftritt von 1867 schrieb Manet einleuchtend, das Ausstellen sei «die Lebensfrage, das *sine qua non* für den Künstler». Könne er seine Werke nicht präsentieren, verziehe womöglich seine Produktivität. Das unverständige Publikum dürfte durch wiederholtes Hinschauen zu einem verständigen werden, dieses wiederholte Hinschauen erlaube aber nur die öffentliche Bilderschau: «Ausstellen bedeutet Freunde und Verbündete für den Kampf finden», was auch hieß: Die Ausstellung wurde vorausgesehen als das maßgebliche Medium zur Gewinnung von Gleichgesinnten und als wesentliches Mittel zur kunstpolitischen Durchsetzung wie zur permanenten Sondierung der neuen Kunst.

Dann schufen sie sich auch noch ihre eigenen Ausstellungsgebäude. Zusammen mit Architekten und Gestaltern brachten es die Künstler um Gustav Klimt in Wien fertig, im Namen der *Secession* binnen kurzem – bereits 1889 – ein prächtiges eigenes (noch heute funktionierendes) Haus hochzuziehen, das technisch ganz und gar auf das Prinzip wechselnder Ausstellungen eingerichtet war. Dafür wurden die Ausstellungen erstmals nach künstlerischen Gesichtspunkten konzipiert – das bedeutete eine folgenreiche ästhetische Aufwertung dieses Mediums. Und den Künstlern eröffneten sich neue Möglichkeiten der Präsentation und damit der öffentlichen Wirksamkeit.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde der Kunstbetrieb voll ausgebildet, und zwar zunächst weiterhin auf Betreiben der Künstler selbst. Sie schlossen sich selbstbewusst wegen gemeinsamer künstlerischer Ziele zusammen, was ihnen die nötige Durchschlagskraft verlieh. Die 1905 in Dresden gegründete Künstlergemeinschaft *Brücke* fing behelfsmäßig an, nutzte aber bald das Prinzip der Wanderausstellung extensiv für sich. In Frankreich machten 1905 im *Salon d'Automne* die *Fauves* mit ihren Farborgien Furore; 1912 waren die italienischen *Futuristen* streitlustig mit einer Schau in Paris und anderen europäischen Großstädten vertreten; im selben Jahr setzten sich die französischen *Kubisten* öffentlichkeitswirksam im Pariser *Salon de la Section d'Or* als Wahrer einer kunstgeschichtlichen Kontinuität in Szene. Selbstbewusst und fordernd, zuweilen

auch gezielt provokant traten die Avantgarden allerorten auf, ob in Dresden oder Mailand, Moskau oder München, Berlin oder Paris.

Die Münchner Künstlergruppe *Blauer Reiter* schuf sich ihr eigenes Publikationsorgan, fand dafür einen verständigen Verleger, dazu mit dem Berliner Industriellen Bernhard Koehler einen Mäzen und mit Hugo von Tschudi einen prominenten Museumsmann als Fürsprecher, endlich mit Herwarth Walden in Berlin einen Galeristen, der die Alleinvertretung der Kunst des *Blauen Reiter* anstrebte. So standen die Künstler oft nicht mehr allein da.

Die privaten Galerien begannen sich nach Pariser Vorbild um die jungen Künstler zu reißen und zogen Sammler mit, was die Marktpreise für zeitgenössische Kunst in die Höhe trieb und den Kunstbetrieb enorm ausweitete. Der Professionalisierung lag ein gegenüber dem späten 19. Jahrhundert gänzlich neues Selbstbewusstsein der Künstler zugrunde, das sich sogleich in den Selbstbildnissen artikulierte.

In Paris entwickelte sich die Rue Laffitte, in der die interessantesten Avantgardegalerien – Bernheim-Jeune, Durand-Ruel, Ambroise Vollard und Clovis Sagot – und mehr als ein Dutzend weiterer Kunsthandlungen angesiedelt waren, zum Zentrum des modernen Kunstmarkts. Eine jüngere Generation von Kunsthändlern machte sich auch in Deutschland für das Neue mit Leidenschaft und ausgeprägtem Geschäftssinn stark: allen voran Heinrich Thannhauser in München, Paul Cassirer und Herwarth Walden in Berlin, die Galerie Arnold in Dresden, Alfred Flechtheim (seit 1913) in Düsseldorf. Die erste groß angesetzte Versteigerung ausschließlich zeitgenössischer Kunst fand höchst erfolgreich im März 1914 im Pariser Hôtel Drouot statt. Seitdem haben Kunstwerke der Moderne ihren Preis.

Es war aber auch eine Phase, in der die Kunstkritik in Deutschland innerhalb des Kunstbetriebs ihre eigentliche, erklärende, vermittelnde und kritische Aufgabe wahrnahm, ja ihren Zenit erreichte, indem sie mit intellektueller Wucht im «Kampf um die Moderne», der zwar in Fachkreisen entschieden sein mochte, nicht aber in der breiteren Öffentlichkeit, auf der Seite der Neuerer stand und focht.

Die Museen schalteten sich vor dem Ersten Weltkrieg nur zögerlich durch Erwerbungen in den Prozess der Anerkennung der Moderne und zumal der

zeitgenössischen Kunst ein. Vorreiter war Karl Ernst Osthaus mit seinem privaten Museum Folkwang in Hagen, dieses, so Erich Heckel 1906 in einem Brief an Osthaus, «ersten und vorläufig noch einzigen modernen Museums». Erwarben die Museen ansonsten Werke auch nur der älteren Modernen, etwa von Manet, Monet oder van Gogh, gab es sogleich und verlässlich öffentliche Skandale, ausgelöst von nationalistischen Pfründeverwaltern.

Noch vor dem Ersten Weltkrieg wuchs in Fachkreisen das Bedürfnis, sich angesichts der mittlerweile erkannten *Unbeirrbarkeit* und auch wegen der sichtbar gewordenen *Vielfalt* der modernen Kunst in einer Überschau Gewissheit über die wesentlichen Bestrebungen zu verschaffen und sie im internationalen Rahmen institutionell zu würdigen. Noch zwei Jahrzehnte zuvor hatte man die Neuerer verhöhnt, nun wurde man sich bereits ihrer Geschichtlichkeit bewusst. Die herausragende und für mehrere Jahrzehnte vorbildhafte Unternehmung in diesem Sinne war die *Sonderbund*-Schau 1912 in Köln, die gemeinsam von engagierten Kunstfreunden, Museumsleuten, Sammlern und Künstlern organisiert wurde. Es war die erste umfassende Übersicht über die neue Kunst. Sie etablierte die Moderne in der Kunstwelt. Von nun an galten van Gogh, Gauguin, Munch und Cézanne als die Gründer der Moderne und Picasso als der kommende Mann. Das Medium Ausstellung war exemplarisch als kunsthistorisch sondierende Institution in der modernen Kunstwelt etabliert.

Der rasche Wandel von der allgemeinen Verhöhnung im späten 19. Jahrhundert zur Würdigung der Modernen im frühen 20. Jahrhundert durch die Fachwelt sollte sich unmittelbar in den Selbstbildnissen widerspiegeln. Van Gogh und Gauguin gaben ihrer gesellschaftlich bedrängten Lage darin noch direkt Ausdruck, bei Munch und Kokoschka schlägt sich die äußere Missachtung zeitweilig immerhin als persönliche Belastung nieder, während dann bei Corinth und bei Kirchner vielmehr die eigenen physischen und psychischen Beschwerden im Zentrum stehen und endlich bei Künstlern und Künstlerinnen wie Paula Modersohn-Becker, Max Beckmann, Frida Kahlo oder Pablo Picasso eine neue, bewusste Eigenständigkeit das Selbstverständnis bestimmt, frei von jenen früheren Störungen und Beeinträchtigungen.

Diese beginnende Institutionalisierung der Moderne wurde durch den Ers-

ten Weltkrieg abrupt unterbrochen. Die Handelnden waren im Krieg, die internationalen Beziehungen gekappt.

In den 1920er Jahren setzte man vor allem in Deutschland neu an. Viele Museen öffneten sich nun mit dezidierten Sammlungs- und anziehenden Ausstellungskonzepten der Gegenwartskunst und wurden so zu treibenden Kräften. Häuser etwa in Hannover, Essen, Erfurt und Halle aktualisierten die Präsentationsformen und ihr Erscheinungsbild durch enge Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern. Die staatlichen Kunstakademien zogen die besten Kräfte an: Oskar Kokoschka lehrte nun – wie nach ihm Otto Dix – in Dresden, Max Beckmann in Frankfurt am Main; Lyonel Feininger und Oskar Schlemmer gingen ans Bauhaus in Weimar und Dessau, ebenso Paul Klee, der schließlich an die Düsseldorfer Akademie wechselte. Die Moderne hatte sich in der Welt der Kunst durchgesetzt. Aber dann kamen 1933 die Nationalsozialisten an die Macht und begannen sogleich ihr Zerstörungswerk.

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)